

KLINGEN



A.A.R.II

INDHOLD

- Omslag af Svend Johansen.
Foreningen for Nutidskunst. Af S.
Kubisme. Af Jean Metzinger og Albert Gleizes.
Kubismens eller Expressionismens Selvforsvar. Af V. Wanscher.
Farvelitografi. Af Olaf Rude.
Svar til Docent Vilhelm Wanscher. Af Otto Gelsted.
Kunst og smitsomme Sindslidelser. Af Dr. med. Oluf Thomsen.
Farvelitografi. Af Oluf Høst.
Farvelitografi. Af William Scharff.
Aften paa Landet. Digt af Helge Rode.
Moderne Kunst og Arkitektur. Af Poul Henningsen.
Foraarsmorgen 1919. Træsnit. Af Rudolf Thygesen.

FORENINGEN FOR NUTIDSKUNST

NU da den unge og omstridte Kunst for første Gang hænges frem i Statens Kunstmuseum, er det af afgørende Betydning, at den hævder sig stærkt og jævnyrdigt det Bedste. Den betragtes hermed som en historisk Kendsgerning, nogle Aartiers kunstnerisk Indsats. Dens Værdi er ikke længer relativ eller Eksperimentets. Publikum maa med Rette antage, at det staar overfor et kræsent Udvalg af det værdifuldeste i ung skandinavisk Kunst og tager Stilling til hele Spørgsmaalet om de nyere Kunstretningers Værdi udfra Betragtningen af det her fremlagte Materiale.

Sagen er noget vanskelig. Paa den ene Side er Tanken at skænke gode Værker af ung nordisk Kunst til Galleriet rosværdig, og tjener de Mænd til Ære, der har undfanget den. Paa den anden Side er Valget af Billeder saa tilfældigt og Ophængningen saa daarlig, at en Kritik turde være paa sin Plads.

Der er i de senere Aar talt saa meget om »Moderne Kunst«. Som en almindelig Antagelse er tilsidst fastslaaet, at moderne Malerier er noget dekorativt og spirituelt Væsen med pudsige Indfald, klare Farver og en letløbende Manierisme. Denne Mening har den intelligente Lægmand gjort til sin; den deles af mange unge Kunstnere og Kritikere. En Kunstner som Per Krohg giver Lapseri og kvikke Paafund i Stedet for Monumentalitet og Patos, Kulør for Farve. Det vitsmæssige distraherer Tilskueren og hindrer hans rent æstetiske Behag ved Kunstværket. Her blandes to Ting sammen:

hvad der er godt i en Plakat vil altid være ødelæggende i et Billede. Det moderne Maleri i streng Forstand er ikke dekorativt eller spirituelt. Det har ikke det fjerneste med »Teknik« at gøre. Det Moderne er ensbetydende med det Gode. Begrebet »Moderne Kunst«, som det almindeligt bruges, er svævende og løst. Hverken Poussin, Cézanne eller Matisse var morsomme eller malede med klare Farver. De var moderne i sin Tid og er det endnu. De var gode og er det stadig. Til enhver Tid har de virkelige Mestres arbejdet under en Udfoldelse af personligt Talent. Hver enkelt har ompændt sin store Forgængers Væsen og til hans Resultater lagt sit eget Fond af Evne og tidsbestemt Erfaring. Denne gentagne Tilegnelse og Bearbejdelse er Kunstens Udviklingshistorie. At arbejde enten med Farven, med Rummet, Tegningen eller Formen har blot en relativ Værdi. Kun Sammensmeltningen af alle disse Ting er betydningsfuld. Kubismen var en værdifuld Indsats. At male kubistisk er doktrinært og overflødigt.

Af de Billeder, som Foreningen for Nutidskunst har ladet ophænge paa Galleriet hører Axel P. Jensens, Magnus Bengtsons, Storm Petersens og Niels Hansens hjemme i en anden Sammenhæng, Rude, Scharff, Naur og Swane kan der skaffes bedre Billeder af og saa fremdeles; kun det absolut bedste kan bruges her. Det er egentlig kun af Jerichau og Giersing, der er helt tilfredsstillende Prøver, men allerede dette er jo meget.
S.

Klingen udkommer den 3die Torsdag i hver Maaned og koster 30 Kr. om Aaret, 5 Kr. enkelt Hefte. Redaktion: Axel Salto, Poul Uttenreitter og Otto Gelsted. Redaktionens Adresse: Edv. Glæselsvej 1, Kjøbenhavn F. Telf. Godthaab 1870 x. Ekspedition: Steen Hasselbalchs Forlag, Købmagergade 26, Kjøbenhavn, Telf. 12,240, hvortil Henvendelser angaaende Forsendelsen af Bladet, Abonnement o. s. v. bedes rettet. Trykning og Litografi udføres i Cato's lit. Etabl. Raderingerne trykkes i Max Kleinsorgs Etabl.

KUBISME

AF JEAN METZINGER OG ALBERT GLEIZES

(SLUTTET)

MÅSKE findes der virkelige Begavelser mellem de akademiske Malere, det er umuligt at afgøre. Deres Maleri er saa virkelighedstro, at det kuldsejler i Virkelighed — en negativ Virkelighed, der er Sandhed for enhver og ikke Sandhed for nogen.

Ikke at et Maleri behøver at være uforstaaeligt! Vi er de første til at nedlægge Indsigelse mod dem, der for at skjule deres Evneløshed forsøger sig i Fabrikationen af Rebus. Den vilde Gaadefuldhed røber sig altid ved sin systematiske Gennemførthed. Den er kun et Tæppe over Tomheden.

Men der ligger en stor Charme i, at Tingen gennemgaar en virkelig Forvandling, saa selv det øvede Øje har Vanskelighed ved at genkende den. »Vi ved,« siger Leonardo da Vinci, »at vi i et Øjeblik kan overskue en Uendelighed af Former; ikke desto mindre opfatter vi kun én Ting ad Gangen. Tænk dig, at du i et Øjeblik ser hele denne skrevne Side. Du opdager straks, at den er fuld af forskellige Bogstaver, men du ved ikke, hvad det er for Bogstaver eller hvad de betyder. Du maa gaa fra Ord til Ord, fra Linie til Linie, hvis du vil naa til Forstaaelse, som du maa tage Trin for Trin, hvis du vil naa op i et Taarn.«

Der ligger ogsaa en Fare i, at man ikke straks kan se, hvad Billedet forestiller. Naar vi fordømmer det vanemæssige Billedsprog, er det ikke, fordi vi ønsker at indføre et kabbalistisk Tegnsprog. Vi indrømmer gerne, at det er umuligt at skrive helt uden Klichéer og at male uden at benytte vedtagne Udtryk. Enhver maa afgøre med sig selv, om han vil strø disse konventionelle Brudstykker ud over hele sit Værk, om han vil smelte dem sammen med sine personlige Tegn eller dristigt sætte dem ind som magiske Mislyd paa et enkelt Sted af det højere Realitetsplan, han efterstræber i sin Kunst. En virkelig Maler tager Hensyn til alle de Elementer, Virkeligheden stiller til hans Raadighed. Et Spørgsmaal om Takt.

Den objektive, konventionelle Virkelighed, der danner et Bindeled mellem vor og vor Næstes Bevidsthed, forandrer sig stadig i Overensstemmelse med de skiftende Racer, Religioner og videnskabelige Teorier. Lidt efter lidt kan vi føje vore personlige Opdagelser ind i det gængse Verdensbillede og afbryde Reglen med overraskende Undtagelser.

Selv de mest tungnemme vil komme til den Indsigt, at det er lige saa berettiget at male Legemernes Vægt og den Tid det tager at gøre sig klar over deres forskellige Sider, som det er at gengive Dagslyset ved et Par Strøg af Blaat og Orange. Ingen vil tilsidst tage Forargelse af, at man gaar rundt om en Ting og af dens successive Udseende danner et helt og varigt Billede.

Man bebrejder Kubisterne, at de i for høj Grad viser deres Teknik. Men alle Malere viser deres Haandværk, ogsaa de Malere, hvis lækre og minutiøse Behandling imponerer Amerikas Barbarer.

Det er med Malerkunstens Midler som med den literære Stil:

ved at gaa fra Haand til Haand slides den farveløs og flad. Kubismen har langt igen, før den ender i Banalitet, selv om en grundig Fordybelse i Michelagnolo giver os Lov til at sige, at ogsaa vi har vort Adelsbrev.

V.

For at skabe et Kunstværk er det ikke nok at kende Forholdene mellem Farve og Form. Kunstneren maa ikke blive en Slave af sit Arbejdes Love. Det er ikke nok, at et Billede er godt malet — det maa ogsaa beherskes af Smag. Ved Smag forstaar vi Evnen til at blive sig Kvaliteter bevidst. Det er meningsløst at tale om god og daarlig Smag. En Evne er hverken god eller daarlig, men mere eller mindre udviklet.

Den Vilde, der falder i Begejstring over nogle Glasskaar, tillægger vi en uudviklet Smag; men er der saa langt et Spring til den civiliserede, der udelukkende har Sans for italiensk Malerkunst eller Louix-XV-Stilen?

Smagens Værdi er afhængig af det Antal Kvaliteter, den er i Stand til at adskille. Bliver Antallet for stort, mister Smagen sin Intensitet og glider ud i Eklektisme.

Til en vis Grad er Smag en Viljessag. Men Viljen kan kun udvikle Smagen i Højde med hele Bevidsthedens Niveau. Hvis en middelmaadigt udrustet Maler anstrenger sig for at tilegne sig Kvaliteter, der for ham i Grunden kun er abstrakte Resultater af en Teori, bliver hans Billeder falske og svulstige.

Uden literære og allegoriske Kunster, blot ved en bestemt Anvendelse af Linie og Farve, kan Maleren i samme Billede vise os en By i Kina, i Frankrig, Bjerge, Have, Fauna og Flora, Folkeslag og deres Historie. Afstand og Tid, virkelige Ting og rene Fantasier kan lige saa vel udtrykkes af Maleren som af Digteren, Musikeren eller Videnskabsmanden.

Kubismen, der beskyldes for at være et System, fordømmer alle Systemer.

Den tekniske Forenkling, der har fremkaldt Beskyldningen, har sin Grund i et berettiget Ønske om at fjerne alt, hvad der ikke nøje svarer til det plastiske Stofs Krav. Vi har her en Metode, ikke et System. I Stedet for den delvise Frihed, der opnaaedes af Courbet, Manet og Cezanne, sætter Kubisterne en Frihed, der ikke begrænses af nogen Konvention, men kun af Smagen.

Man har paastaaet, at den store Stil i Malerkunsten var død med de primitive — hvorfor ikke lige saa godt den store Literatur med Homer? For at genopvække Kunsten fra de døde, er der nogle, der ublufærdigt eftergør de gamle Italienerne, Tyskere og Franskmænd, og søger at holde deres Industri i Gang ved Midler, som de uindviede undertiden forveksler med Kubisme. Disse Malere taler et Slags Volapük eller Esperanto, der straks er blevet proklameret som den store Kunsts for alle tilgængelige Sprog!

Det er rigtigt, at Malerkunstens Maal er at virke paa Mennesker, men det er ikke i Mængdens Sprog, Malerkunsten skal tale til Mængden. Malerkunsten skal tale sit eget Sprog, ikke for at »blive forstaaet«, men for at bevæge og beherske.

Den Kunstner, der afholder sig fra enhver udvendig Forkla-

ring, samler i sig en Kraft, hvis Glans lyser op i hans Værk.

Det er ved at fuldkommengøre os selv, at vi virker paa Menneskeslægten, det er ved selv at samle Rigdomme, at vi beriger andre, det er den indre Glæde, hvormed vi tilegner os Jorden, der skaber Udtryk for vor kosmiske Henrykkelse.



KUBISMENS ELLER EXPRESSIONISMENS SELVFORSVAR

NOGLE FILOSOFISKE BETRAGTNINGER

I en Afhandling »Kubisme« af Jean Metzinger og Albert Gleizes i *Klingen* (II. Aarg., 4) findes en Definition af *Tegningens Kunst*:

»I kort Begreb bestaar Kunsten at tegne i at frembringe Forhold mellem rette og krumme Linjer. Der bør i et Billede findes en ubegrænset Forskelligartethed i Linjernes Forhold. Først da faar vi det fulde Indtryk af Sammenspillet mellem Kunstnerens Indstilling og Iagttagelse. Først da griber Maleriet os.

Hvad Kurven er i Forhold til den rette Linie, er i Farvens Rige den kolde Farve i Forhold til den varme.«

Maleriets Kunst defineres paa lignende Maade:

»Hvem vil nægte, at det at male bestaar i at dele et Lærreds Overflade og give hver Del af den sin ejendommelige Karakter, der ikke maa stride mod Helhedens Natur.«

»Her er der straks en Regel, Smagen kræver overholdt: lad ikke to Partier af samme Størrelse forekomme i samme Billede. Gentager det ene Parti det andet, kommer det hele til at virke mekanisk og tilfredsstillende ikke længere som Udtryk for vor Personlighed, der ikke kan maales og aldrig gentager sig.«

Kunstens Maal defineres saaledes:

»Hvad vi søger er *det væsentlige*, men vi søger det ikke i Geometrien — eller i en eller anden Metafysik — men i os selv.«

Hvis vi giver disse Ord Anvendelse paa den historiske Kunst, f. Eks. Rafaels eller andre af de store Italieneres, vil de Punkt for Punkt finde Bekræftelse, thi ogsaa hos Rafael finder vi, at Tegnekunsten arbejder med Modsætninger af rette og krumme Linjer, f. Eks. af runde Legemer indenfor en firsidet Ramme, og med Modsætninger af varme og kolde Farver, navnlig af gult og blaat, rødt og blaat eller grønt; og vi finder, at Billedfladen i »den sixtinske Madonna« deles saaledes, at ikke to Partier af samme Størrelse forekommer deri, undtagen i Gardinerne. Endelig vil det være ubestridelig, at Rafael i et saadant Billede har søgt at give *det væsentlige*. — Forskellen ligger da i det sidste Ord, »i os selv«, nemlig at de moderne Kunstnere mener at finde *det væsentlige* i dem selv, som et Udtryk for deres Personlighed. I denne Henseende vilde hverken Rafael, Michelangelo eller nogen anden af de gamle vove at forveksle *det objektive* med *det*

subjektive, selv om de troede, at Sjælen kan rumme Ideer, der leder Kunstnerens Haand. Saa mægtig en Indsigt i Kunstens Væsen disse Mestere besad, var de i Følge hele deres Opdragelse i den græsk-middelalderlige Filosofi, langt mere beskedne end de moderne, der gentager Romantikens subjektivistiske Teorier. Det Taskenspillerfif, hvormed den moderne Kunstfilosofi giver sig Udseende af Egentlighed, ligger paa det Punkt, hvor man gaar over fra *det objektive* beskrivende af Kunstens Teknik til Paastanden om, at denne Teknik tilfredsstillende os, fordi den paa én Gang udtrykker vore Fornemmelser og udtrykker *det væsentlige*, idet man lader dette Ord *det væsentlige* dække selve den subjektive Bevidsthed, der dog rummer saa mange andre Ting end netop Kubismens Linje- og Farvekontraster.

Ved *det væsentlige*, *det essentielle*, forstod de gamle noget helt andet, og det er dette, der foresvæver de moderne, men som de borteskamorterer. Det var i Virkeligheden noget meget simpelt, nemlig at Tingen har en almindelig Eksistens, ogsaa naar vi ikke betragter eller paa anden Maade sanser den. »At give *det væsentlige*« af Tingen er altsaa netop at give den *en objektiv Eksistens*; derfor taler man ogsaa nu med Rette om »at søge bag om Fænomenerne«. Men naar man saa tillige vil søge denne Eksistens »i os selv«, fornægter man *det objektive*.

Lad os tage som Eksempel: Horizontlinjen! Den er efter al primitiv Filosofi en Grænselinje for Jorden eller Havet, et fjernt Omrids. Efterhaanden forstod man tillige, at den varierer med vort Betragtningsspunkt, at den hæver og sænker sig med os; og idet man begyndte at regne med den i Billedperspektiverne, fik den en bestemt Kvalitet som høj eller lav Horizont, derved at den bestemmer Figurernes, Bygningernes eller Landskabernes Plads i et Rum, der paa engang begrænses flademæssigt af Rammen og dybdemæssigt af *det vandrette Grundplan*, der, fortsat i *det uendelige*, faar sin Grænselinje i *Horizonten*. *Det væsentlige* i *Horizonten* er altsaa i første Stadium dens Sammenhørighed med Naturen selv, i andet Stadium dens Evne til at bestemme Naturen rumligt i Forhold til vort Betragtningsspunkt, og dermed i den billedlige Fremstilling at styre Perspektiverne. I begge Stadier kan *Horizonten* optages som *Idé* i vor Bevidst-



hed uden at være knyttet til særlige Fænomener, og det er en intellektuel Glæde for os at erkende denne Virkning af Horizonten f. Eks. i et gammelt hollandsk Billede, der altid giver de fremstillede Ting deres rumlige Forhold efter et saadant enkelt Princip for Rummets Dybde og Ligevægt. Foreløbig er der ikke fundet en rigtigere og aandfuldere Løsning af Problemet.

Hvad gør nu de moderne Kubister, naar de søger det væsentlige i dem selv? De forkaster Horizontens og alle Perspektivloves Eksistens og søger paa uberegnelige og med Vilje uklare Maader — thi de frygter de »banale Efterlignere« — at realisere deres egne Rumfornemmelser uden Perspektiv eller med gale Perspektiver. Naar de ikke desto mindre taler om, at de søger det væsentlige, nærmer de sig i betænkelig Grad til Svindel, fordi de vil paatvinge os urigtige og uharmoniske Fremstillingsmaader, som om de var højere Sandhed. For at forsvare sig — thi de moderne Kunstfilosoffer mærker selv den Klemme, de er i, fordi man ikke umiddelbart vil anerkende deres Følelseteorier — paastaar de, at de ikke regner med det Euklidiske Rum, d. v. s. de rationelle Størrelsers Rum, men regner med det imagiære — men vilde det saa ikke være bedst at finde nogle mere subtile Udtryksmidler end Oljefarve paa Lærred?

Eller, for at nævne et andet Eksempel: Bevægelse. Ogsaa dette Begreb har gennemgaaet en Udvikling.

I al primitiv Kunst er Bevægelsen knyttet som en Egenskab til Tingen, der bevæger sig; den defineres endnu af Leonardo

da Vinci snarest som en Tilstand af Uligevægt, en Flytning af Tyngdepunktet. Det relative i Bevægelsen havde man ingen Sans for, hverken i den objektive Forstand som Forhold mellem Legemerne i Rummet, eller i subjektiv Forstand som Forhold mellem Tingen og os; det sidste dæmrer hos Leonardo, idet han fører Bevægelsesspørgsmaalet ind under perspektivisk Betragtningssmaade, men hans Bemærkninger er urigtige. Senere taler man især om Bevægelse som en kollektiv Bevægelse af Masserne (Lys eller Skyggemasser) i Billederne.

Hvad Forudsætninger har nu den moderne Kubist for »aus den innersten Tiefen seines sittlichen Bewusstseins« at forklare os Bevægelsens Væsen? Han kan maaske hente nogle filosofiske Forklaringer fra en populær Erkendelsesteori eller Fysikkens Historie og give dem ud for sin egen instinktive Tanke; men, ærlig talt, ingen vil tro, at han har fundet paa det selv. Vilde han vende tilbage til det primitive, maatte han vælge den første Forklaring, at Bevægelse er *en Egenskab af Tingen, der bevæger sig*. Da vilde det blive Opgaven at udtrykke denne Tingens Egenbevægelse — altsaa ikke udtrykke »sig selv«, men Tingen. Og da vilde Benævnelsen *Expressionisme* have Berettigelse.

Ligger der en Opgave for den moderne — efter egen Mening forudsætningsløse — Kunst, da bliver det denne, som Per Krohg og Storm Petersen forstaar, og som ikke har noget med Kubisme at gøre.

Vilhelm Wanscher.

SVAR TIL DOCENT VILHELM WANSCHER

SOM Oversætter af Metzinger-Artiklen vil jeg gerne føje et Par Bemærkninger til Docent Wanschers Indlæg. Jeg er paa Forhaand ikke videre stolt over at tage til Genmæle mod en Mand af Wanschers udmærkede Kapacitet. Desværre har han lettet mig Arbejdet mere end jeg kunde ønske.

Doc. Wanscher har let Spil, naar han harcellerer over Metzingers erkendelsesteoretiske Pueriliteter. Wanscher burde hellere have benyttet Lejligheden til at vise sin psykologiske Skarpsindighed ved at trænge gennem de mystagogiske Taager ind til den værdifulde Kærne i Gleizes og Metzingers Overvejelser.

Sit Hovedangreb koncentrerer Wanscher om den Sætning hos Metzinger, at »Kubisterne søger det væsentlige i sig selv« (»nous recherchons l'essentiel, mais nous le recherchons dans notre personnalité et non dans une espèce d'éternité que mathématiciens et philosophes aménagent laborieusement«).

De moderne Kubister, siger Wanscher, forkaster Horizontens og alle Perspektivloves Eksistens og søger paa uberegnelige Maader at realisere deres Rumfornemmelser uden Perspektiv eller med gale Perspektiver. »Naar de ikke desto mindre taler om, at de søger det væsentlige, nærmer de sig i betænkelig Grad til Svindel.«

I Klingens 1. Aarg., Hefte 3, udtaler Wanscher i fuld Overensstemmelse med Metzinger: »Vil man for Alvor nye Veje for Maleriet, maa man fordybe sig i sig selv: man maa male intuitivt og løse de ydre (formelle) Problemer sammen med de indre.« Han roser den gratiøse Helhed i Karl Larsens »Trappe-

gang«, hvor Perspektivet i Trappen er udpræget »ekspressionistisk« behandlet. Han henviser til Inderne og Kineserne, der maler paa én Gang en Mand, der sover, og Gudinder, der viser sig for ham i Drømme, ja endog Manden som han viser sig set fra Gudindernes Synspunkt. — Vi er her overmaade langt fra den Fordring, Wanscher nu opstiller, om de rationelle Størrelsers Rum som ensbetydende med det maleriske Rum.

Indser Wanscher ikke, at det maleriske Rum og det perspektiviske Rum er to helt forskellige Ting? Perspektiven kan bruges til at forklare, men kan aldrig bygge det maleriske Rum op. Det er muligt, at Æblerne paa et Billede af Cezanne efter det rationelle Rums Love vilde trille ned ad Bordet. I Billedet ligger de, fordi Billedet har sit eget indre Tyngdepunkt.

En lignende Betragtning maa gøres gældende, naar Wanscher i sit andet Eksempel sammenblander Bevægelsen i Rummet med Bevægelsen i Billedet.

Docent Wanscher, der er saa kritisk overfor Metzingers barnlige Terminologi, strør selv ganske vilkaarligt om sig med »subjektivt« og »objektivt«. Han skriver, at »det relative i Bevægelsen havde man ingen Sans for, hverken i den objektive Forstand som Forhold mellem Legemerne i Rummet, eller i subjektiv Forstand som Forhold mellem Tingen og os.« Er Docent Wanscher virkelig sikker paa, at det er mere subjektivt at sammenligne sit eget Legeme med et andet Legeme i Rummet, end det er at sammenligne to fremmede Legemer i Rummet?

Otto Gelsted.

KUNST OG SMITSOM SINDSLIDELSE

AF DR. MED. OLUF THOMSEN

(FOREDRAG HOLDT I FORENINGEN FOR MODERNE KUNST D. 18. FEBRUAR 1919.)

I.

M. D. & H.!

De Betragtninger, som jeg i Aften skal fremsætte om Kunst og smitsom Sindslidelse, holder sig udelukkende til Nutidskunsten og indenfor denne specielt den Retning i Kunsten, som benævnes *Expressionismen*.

Selve Ordet *Expressionisme* synes mig ikke at være nogen særlig lykkelig Betegnelse, det er valgt som Modstykke til *Impressionisme*, og der er paa disse to Navne bygget en hel lille Kunstfilosofi. *Impressionisten* skulde gengive det Indtryk af Tingene omkring ham, som han faar udefra, *Expressionisten* skulde give Udtryk for de Billeder af Genstandene, som han selv bærer i sit Sind og som i første Række er afhængig af hans vexlende Stemninger. Jeg tvivler nu noget paa, at man overhovedet havde valgt Betegnelsen *Expressionisme*, dersom man ikke just ønskede at pointere, at det var noget nyt, man vilde, og derfor meget gerne saa en Betegnelse, der i det ydre kunde være en Modsætning til den først saa forhaanede, senere sejrrikt fremtrængende *Impressionisme*. Men Navnet *Impressionisme* maa nærmest siges at skyldes en Tilfældighed, nemlig at *Claude Monet* havde kaldet et af sine i 1876 udstillede Billeder, et Solopgangsbillede: »*Impression; lever du soleil*«. Denne Titel benyttede en Kunstanmelder til at haane hele denne Gruppe af Malere, hvortil *Claude Monet* hørte, og sarkastisk kaldte han dem »les impressionists«. Betegnelsen var ingeniunde de paagældende Malere behagelig, den benyttedes i adskillige Aar kun spottende, og først senere, da Anerkendelsen kom, optog Malerne selv Ordet *Impressionisme* som Fællesbetegnelse for deres Kunst. Til Forholdet mellem *Impressionister* og *Expressionister* skal jeg iøvrigt komme tilbage i Slutningen af mit Foredrag.

Den umiddelbare Foranledning til dette er naturligvis det Foredrag, som Prof. *Salomonsen* holdt engang i forrige Maaned i Medicinsk-historisk Selskab, hvor ogsaa en Del Kunstnere og Kunstkyndige var indbudte og kommen til Stede. Prof. S. stillede Spørgsmaalet klart op: den nye Kunst, *Expressionismen*, maatte enten være Svindel (»Kejserens nye Klæder«) eller Halløj med Borgerskabet, eller Udtryk for en smitsom *per sympathiam* forplantet Sindslidelse eller endelig noget virkeligt værdifuldt, der var Foredragsholderen uforstaaeligt. Flere Muligheder gives vistnok heller ikke. De to første Muligheder afviste Prof. S. kategorisk ud fra den utvivlsomt rigtige Betragtning, at et saadant Massebedrageri vilde være fuldkommen uset paa andre Omraader og derfor urimeligt, da Menneskeaanden som Helhed nu engang ikke kan gaa udenfor bestemte Baner. At betragte Bevægelsen som kæmpemæssige internationale Fastelavnsløjer lod sig af samme Grund heller ikke gøre, og da Prof. S. i Følge Sagens Natur var utilbøjelig til at acceptere den fjerde Mulighed, saa blev der ingen at vælge imellem. Den tredje maatte antages: den moderne Kunst maatte betragtes som Udslag af en fra Land til Land gennem Sympati (d. v. s. i Ordets bogstavelige Forstand: *Medliden*) forplantet Sindslidelse, og Professoren lukkede med sin altid vaagne Sans for klare Inddelinger Fænomenet ind i en Rubrik, hvor Selskabet dog syntes noget broget. Thi der fandtes i Forvejen: *Varulvesygdom*, *Børnekorstog*, *Selvpiskertog* (*Flagellantisme*), *St. Veits Dans* og *Tarantisme* (dansende Bevægelsestrang hos Hysterikere, der ansaa sig for bidt af den giftige Kæmpe-edderkop *Tarantellen*).

Jeg maa straks sige, at jeg i alt afgørende er uenig med Prof. S., men jeg nærer saa stor Beundring og Hengivenhed for Prof. S., at jeg meget nødtigt vilde se, at noget i mine Udtalelser skulde saare ham personligt. Derfor er der nu vel heller ingen Fare. Prof. S.'s Kappe er saa folderig, at den let vil skjærme hans Person selv for kraftigere Udfald end mit.

Ser vi nu først paa de fem ligestillede, Prof. S. har tildelt den moderne Kunst som Selskab, saa er disse af ret forskellig Art. *Varulvelidelsen*, hvor utvivlsomt sindssyge indbildte sig at være Varulve og med vilde Fagter og Skrig kastede sig over levende eller døde Mennesker og mishandlede eller endog fortærede dem, har aldrig haft nogen større Udbredelse. At denne

uhyggelige Form for Sindssyge kan være optraadt med flere Tilfælde paa bestemte Steder, er jo blot et Udtryk for, at ogsaa Sindssyges Forestillinger er præget af den Tid, hvori de lever, og at Forestillingsindholdet derfor til en vis Grad maa blive ens for en bestemt Gruppe af Sindssyge. *St. Veitsdansen*, der ikke maa forveksles med det, vi nu kalder med dette Navn, og *Tarantismen* er formodentlig nær beslægtede. De er Udslag af den store *Hysteri* og aandeligt smitsomme overfor ganske bestemte Individuer, nemlig de ægte Hysterikere, hvis Mængde gennem Tiderne mulig kan have varieret noget, men vel næppe saa særdeles meget. Overfor aandeligt sunde Personer er Hysterien ufarlig, den angriber dem ikke, saa lidt som Skedevand angriber Guld. De fleste virkelige Kunstnere har utvivlsomt et impressionibelt Sind, stærkt modtageligt for Paavirkning udefra. Uden dette bliver de simpelt hen ikke Kunstnere, men virkelige Hysterikere findes sikkert kun i ringe Tal blandt Kunstnerne som blandt andre Professioner.

Noget anderledes synes det mig, at de to resterende Fænomener, *Flagellantismen* og *Børnekorstogene*, staar. Her kan man godt, hvis man har Lyst, finde et Berøringspunkt med moderne Kunst, for saa vidt som det drejer sig om Bevægelser, der saavidt jeg kan se, er ganske uden nødvendig Forbindelse med Sindslidelse, men har den med Kunstbevægelsen fælles Egenskab, at *Idéen*, Tanken, der ligger til Grund for selve Fænomenet har forplantet sig over større Dele af Jorden. De saakaldte *Flagellanter*, *Selvpiskerne*, der i store Skarer drog fra By til By under Afsyngen af Bodssalmer, hvorimellem de piskede sig selv, synes mig ikke med Rette at kunne betragtes som sindslidende. *Flagellanterne* er stærkt grebne Kristne, for hvem Forsagelsen og Lidelsen i Christi Fodspor er Livets vigtigste Indhold. Blandt dem findes fremragende theologiske Lærde, og naar de nu forekommer os saa fremmedartede, at vi synes, det ligger nærmest at gribe til Sindssygdom som Forklaring, saa er det dog vistnok, fordi man glemmer Tiden og Milieuet, hvor Bevægelsen opstod. Det er Tiden i det 13' og 14' Aarhundrede, hvor Verdens Undergang betragtedes som nær forestaaende, og hvor Pest og andre Farsoter drog gennem Landene med Døden som tro Følgesvend, det er denne Tid, der farver hele Bevidstheden. Kun ved at vende Tanken mod den vældige Guds Trone var der Frelse, derfor døde man alle Kødets Begæring, og hver Dag søgte man i sit eget Liv at føle noget af Christi Lidelse. Det er en til det yderste spændt religiøs Følelse, der er Tale om, en fuldkommen Hengivelse, der kun i Grad er forskellig fra enhver anden Selvfornægtelse paa religiøs Basis.

Heller ikke *Børnekorstogene* synes mig at have med Sindslidelse at gøre. I en Tid (det er det 12' og 13' Aarh.), hvor Krig og anden Nød stadig hærgede Landene, hvor Mændene ofte i Aarevis var borte fra Hjemmene, der var overladt til Kvinder og Børn, samlede Børnene sig i Skarer og drog syngende fra Land til Land for at søge Christi Grav. Ogsaa her maa hele Tidens aandelige Fysionomi ikke glemmes, naar man vil forstaa Fænomenet rigtigt. Børnene var utvivlsomt ligesaa sunde i enhver Henseende som vore egne raske Spejderdreng og Spejderpiger, som man sikkert uden Vanskelighed den Dag i Dag kunde faa til i Flok at drage til hvilket som helst Sted, man kunde bringe til at lyse i deres unge Sjæle. Dette har intet med Sindslidelse at skaffe, men skyldes, at i al Fald vore Børn endnu, Gud være lovet, har Fantasien i Behold.

Hvis jeg saaledes har Ret i, at hverken *Flagellanterne* eller *Børnene* med deres af hellig Fantasi glødende Sind var sindslidende, er der naturligvis intet betænkeligt i at anbringe dem ved Siden af de moderne Kunstnere, »*Expressionisterne*«. Men det der er fælles, er da ikke selve det aandelige Indhold af Bevægelsen, men blot det, at det drejer sig om en Bevægelse af ikke materiel Natur, som forplanter sig fra Sted til Sted, fra Sjæl til Sjæl. Men Rubrikken maa da gøres langt rummeligere.

Enhver »Retning«, »Skole«, »Bevægelse«, det være sig nu af religiøs, politisk, social, kunstnerisk og videnskabelig Karakter, breder sig ganske paa samme Maade gennem sympatisk For-

staaelse, eller som Prof. S. udtrykker det »ved aandelig Smitte«. I dette Udtryk ligger imidlertid en lille Tilsnigelse, idet Tanken derved lempeligt føres over paa det patologiskes Omraade. *Men Ordet Smitte betyder i denne Forbindelse Forstaaelse.* Prof. S. vil saa maaske hertil svare, at det kan nu være meget godt, og at der maaske ikke er nogen Forskel paa den Maade, hvorpaa en sund og en syg Bevægelse breder sig, og at der altsaa ikke kan lægges nogen Vægt paa den sympatiske Smitte som Kriterie, men at det er paa Frugten, man skal kende Træet. Og Frugten her er det, som Prof. S. kalder *Dysmorphisme* af det græske Ord *dysmorphos*, der betyder vanskabt, hæsliq. Prof. S. mener nemlig for Alvor, at moderne Kunstnere har en sygelig Trang til at deformere og vanskabe de Objekter, det være sig nu det menneskelige Legeme eller andre Genstande, som de i deres Kunst beskæftiger sig med. Tanken er saa urimelig, at man ikke rigtig forstaaer, at en saa udmærket Hjerne som Prof. S.'s har kunnet fostre den. Og hvad er det saa for Ting, der anføres som Bevis for denne »Deformeringsstrang«? Jo, det er den Omstændighed, at en *Billedhugger* har fremstillet nogle af sine menneskelige Figurer med Arm eller Ben afskaaret paa Overarme eller paa Laaret (det Prof. S. kalder »Torsodannelse«), eller at en Fod eller Haand synes Prof. S. at ligne en formløs Klump eller endog, at »hvert eneste Lem er grundigt forvrænget og forvansket« under Kunstnerens Gengivelse. Og for nogle *Maleres* Vedkommende, at Hænder og Fødder er fremstillet unaturligt smaa eller Øjet unaturligt stort, ja næsten fra Næseryg indtil Øret, og for en enkelt Malers Vedkommende (*Jais Nielsen*) er det nu rent galt, fordi han har givet en Dame paa et af sine Billeder kun eet Øje og en halv Mund. Jeg skal senere komme tilbage til nogle af disse Enkeltheder. Dette skal være Trang til Vanskabelse, Dysmorphisme. Den samme Indvending høres jo iøvrigt hver Dag i Former, der vel varierer noget, men altid munder ud i, at Tingene ikke er som noget virkelig eksisterende Objekt. Og intet synes at have en saa ophidsende Virkning paa de fleste Mennesker, som at Billedet, Statuen eller hvad det nu er, ikke gengiver Tingene »som de ser ud«. Mange Mennesker har aabenbart slet ikke gjort sig klart, at Gengivelsen, selve den tro naturalistiske Gengivelse af Naturen i alle Detailler ikke er Kunst, men *Kopiering af Virkeligheden*, tom, gold Afstøbning. Fra en Udstilling paa Charlottenborg for nogle Aar siden erindrers jeg en legemstor Statue af en Idrætsmand (vistnok I. P. Müller). De enkelte Dele af Legemet var utvivlsomt gengivet med fotografisk Nøjagtighed. Manden stod dér, ganske som Vorherre havde skabt ham, i raa, ja næsten fræk Virkelighed. Men hvilken Mening er der i et saadant Arbejde? Hvorledes skal man være indrettet for at føle nogen som helst Glæde ved Synet? Vedkommer det mig, at Manden i sin Nøgenhed ser netop saadan ud? Den eneste Betydning, der kan være ved at efterlade slige »Kunstværker« til Eftertiden, ligger i den ganske vist lidet sandsynlige Mulighed, at Menneskeslægten skulde uddø og vor Klode blive taget i Besiddelse af andre Væsner. Da vilde det selvfølgelig kunne interessere disse at se, hvorledes Mennesket »virkelig« saa ud, som vi nu gerne vilde have en tro Kopi af Mammuten, flyvende Kæmpeøgler og andre af Fortidens uddøde Dyr — men jeg kan ikke tænke mig, at Statuen af J. P. Müller blev til i en saa fremsynet Hensigt. Nej! den kunstneriske Værdi af det menneskelige Legemes Benyttelse som Objekt ligger i ganske andre Ting, i bestemte Liniers rytmiske Gengivelse med bestemte Intervaller, i Fremstillingen af et Bevægelsesmotiv, der har grebet Kunstneren og nu gengives forstærket maaske langt ud over det »naturlige«. Der kan være mangfoldige andre Ting, som jeg som Lægmand ikke skal søge at skildre. Det eneste afgørende er, at Kunstneren formaar at gøre sin Hensigt levende og skøn, om det saa blot er i et eneste Menneskes Sind — ja, endda om dette eneste Menneske er hans eget ærligste Selv. Derfor vogte man sig til det yderste for straks at fordømme et »uforstaaeligt« Kunstværk. Overordentlig meget i Kunst lader sig slet ikke forklare, det maa simpelt hen føles og opleves. Selve Synsindtrykket er naturligvis ens hos alle normalt seende, men *Opfattelsen* af det sete er vidt forskellig. Den der tror, at kun bogstavelig Gengivelse er Kunst, er som en Mand, der hører et fremmed ham ubekendt Sprog og tror, den fremmede kun udtrykker sig i uarticulerede Lyde.

Derfor er det ogsaa ganske ligegyldigt, om en Kunstner gør en Haand for lille eller et Øje for stort, sammenlignet med normal anatomiske Forhold, hvis der iøvrigt kan opnaas noget for hans specielle Formaal derved — men selvfølgelig skal man ikke være saa naiv deraf at slutte, at blot en Kunstner maler

en lille Haand eller et stort Øje og anbringer det i en Menneskeskikkelse, saa har han med det samme et Kunstværk.

Og nu »Lemlæstelsen«, Torsodannelsen, som Prof. S. omtalte. Ja, naturligvis er dette ikke gjort for at lemlæste, saaledes som Sadister eller andre abnorme bærer sig ad, men jeg beder om, at man i sin Erindring genkalder sig nogle af de fra Oldtiden efterladte Torsoer, der ganske vist har erhvervet Lemlæstelsen gennem den Vold og Overlast, der i Tidens Løb er bleven øvet imod dem. Jeg minder om Nike, Sejrens Gudinde, den prægtige Torso fra det 4. Aarh. f. Chr., der nu befinder sig i Louvre. Og først og sidst de bedaaende, ja næsten over al Forstand dejlige lemlæstede Kvindestatuer fra Parthenons Gavl. Maaske havde det været en endnu mere fuldkommen Nydelse at se de intakte Statuer. Og dog, er det sikkert? Vilde man ikke ligesom overvældes og hurtigere trættes af al den Rigdom end ved Beskuelsen af disse Brudstykker, hvis Rytme til Trods for alt er saa hel og fuld som det overhovedet er muligt? Giver ikke nogle enkelte eller et eneste Mesterværk en langt mere intens Nydelse end Gennemgang af et helt Galleri? Den moderne Kunstner, der med intens Vedholdenhed har følt sig betaget af et ganske bestemt Bevægelsesmotiv, der udtrykkes i bestemte Linier og bestemte Afsnit af Legemet, fjærner bevidst (og selvfølgelig alt andet end tilfældigt) alt det overflødige, fordi det er hans Indtryk, at den saaledes »lemlæstede« Statue just virker mere *helt*, end om der i haandgribelig Betydning intet manglede. Lad være, at man vil finde dette pretentiøst, men »Dysmorphisme« — aldrig! Ganske det samme gælder om Paastanden »Vanskabelse«, fordi en Fod, en Haand, et Ansigt ikke er udført, men blot løst antydet. Naturligvis giver *Matisse's* Billede (S.*) Pag. 20) just den tilstræbte Følelse af kontemplativ Ro *ikke blot* ved Udeladelsen af Personernes Ansigtstræk, men ogsaa derved. En ganske tilsvarende Bestræbelse kan ses i det store Strandbillede paa *Karl Schou's* Udstilling (D. K.). Paa den unge Kvinde længst til venstre i Billedet, den eneste, der vender Ansigtet lige til Beskueren, har Kunstneren ligeledes undladt at udføre Ansigtstrækkene. Der er en velgørende Ro over dette indtagende Billede, som virkelig har optaget i sig al Strandens og Klitternes solfyldte Poesi. Hertil kommer nu, at mangan Nutidskunstner har fordybet sig i saakaldet primitiv Skulptur, specielt Negerskulptur, der jo utvivlsomt ogsaa er præget af en mærkelig fast og klar enkel Idé, kanoniseret i bestemte, i det væsentlige ufravigelige Former, der langt fra den haandgribelige Natur præges af Sindets religiøse Betagethed med dertil hørende Fryd eller Forfærdelse. Man kan vel leve sig saa intimt ind i disse Sjælens plastiske Udtryk for Stemninger, at de bliver Ens aandelige Ejendom, en Art Symboler, der kun forstaaes af den lille Kreds, der kender Forudsætningerne. Denne Kunst er sandelig ikke populær, men dens Udøvere er ikke mere sindslidende end Kemikerne, der ogsaa bruger et Tegnsprog til at udtrykke deres Tanker. Kemien er heller ikke populær Læsning. Yderligere knytter sig hertil en Fordybelse i Plastikens og den kubiske Rumopfattelses Teori og dennes Anvendelse. Bestandig fremhæves det, at Billedhuggeren under sit Arbejde ikke maa tænke sig Overfladen som noget forud givet, han skal forestille sig den raa Masse, hvorfra Statuen skabes som en uendelig Mængde Stofdele, som indefra med forskellig Kraft, alt efter Bevægelsens Styrke, stræber udad. Som Resultant af disse i alle tre Dimensioner virkende Kræfter opstaar da Overfladen som selvfølgelig Produkt. Kun herved faar Værket sin rette Fylde, sin plastiske Massivitet. Tænker han sig derimod Overfladen ikke som det sidste, men som det forud givne, da bliver den som en tynd og karakterløs Skal omkring en kaotisk Masse. Her er det for den ikke specielt kyndige umuligt at vurdere Ret og Fejl, men en mulig Fejltagelse fra Kunstnerens Side berettiger selvfølgelig her saa lidt som noget andet Sted til at opfatte Fejltagelsen som Udslag af Sindslidelse. Det Arbejde, der fuldt ud lykkes, frembringer maaske mere en intellektuel end en egentlig kunstnerisk Nydelse, i Slægt med Tilfredsstillelsen ved at løse et stereometrisk Problem. Vi befinder os her paa et Grænseomraade mellem intellektuel og kunstnerisk Virken, og der er maaske Fare for, at Kunstens læskende Kilder herunder skal kunne udtørres, men at Kunstneren eller hans Tilhængere skal tage Skade paa Forstanden, er der næppe Grund til at frygte.

Nogle af Prof. S.'s Eksempler skal jeg omtale nærmere.

Archipengo's Statuer (S. Pag. 14) indeholder, hvad man iøvrigt vil mene om dem, saa megen rytmisk Skønhed i Bevægelse

*) S. betyder Prof. *Salomonsens* Piece: De nyere Kunstretninger og smitsomme Sindslidelser. Kbhvn. 1919.



sen, at det er mig ganske uforstaaeligt, at Prof. S. helt kan mangle Blik herfor. Paa »Torsoen« er fjærnet de Dele (de periferer Dele af Lemmerne), hvor Bevægelsen er klinget af, og og som derfor ikke blot er uvæsentlige for Kunstneren, men uden Sammenhæng med hans Idé. I Dobbeltstatuen er Forholdet et lignende, Bevægelsesmotivet er her forstærket langt mere end i den forrige Figur. Selve den plastiske Ophugning af Massen præger sig skarpt og pointeret i Overfladen. Mulig har Kunstneren ogsaa haft anden Hensigt; at hans Stræben er Skønhed og ikke Vanskabelse synes umiddelbart indlysende.

Et særligt graverende Exempel finder Prof. S. i et af *Jais Nielsens* Malerier paa den sidste Efteraarsudstilling. Det er det Arbejde, som De maaske erindrer, der benævnes Silhuetklipperen (iøvrigt lige erhvervet af den nystiftede Forening for Nutidskunst). Prof. S. anker over, at Damen paa Billedet kun har eet Øje og en halv Mund, og tilmed findes det Øje og den skaanede Mundhalvdel, hun har tilbage, ikke paa samme Side, men hver Del paa sin Side. Med Hensyn til det sidste maa Prof. S. nu huske fejl, det er venstre Øje og venstre Halvdel af Munden samt *alt* andet paa venstre Ansigtshalvdel, der ikke er udført, og denne Halvdel kontrasterer med sit stærke Lys kraftigt imod h. Ansigtshalvdel. Der er intet at misforstaa, thi Billedet er som alle *Jais Nielsens* meget klart og fast. Man ser en ung Mand, der staaende til venstre for en Dame er i Færd med at klippe hendes Profil i det sorte Papir. Modsætningen mellem Silhuetklipperens spændte Bevægelse og Damens stivnede Ro er præcist opfattet. Forklaringen paa den paastaaede »Dysmorphisme« i Billedet er lige til; for Silhuetklipperen er Damens venstre Ansigt del stærkt belyst, Enkeltheder opfatter han ikke, fordi han har Opmærksomheden henvendt paa Profilens Linie, Højre Ansigt del *kan* han overhovedet ikke se, medens Betragteren af Billedet ser denne Del tydeligt, idet Damen vender Ansigtet en lille Smule til venstre. Maleren opnaar ved sin Fremgangsmaade et vist intimt Samspil mellem de tre Personer, der danner Situationen: Silhuetklipperen, Damen og Beskueren. Ganske lignende Forsøg paa at bibringe Beskueren et Indtryk ud over Genstandenes objektive Realitet træffer vi f. Eks. i *Karl Larsens* Billede fra 1917 af Manden, der gaar op ad Trappen, og hvor Trappegelænderet for Beskueren følger hele den glidende Bevægelse, som det viser for Manden, der ikke springer op ad Trappen, men henført *stiger* uden at have sit Øje rettet mod noget bestemt Punkt, hvad der er pointeret ved, at Manden under sin Gang spiller paa en Violin. Her er hans Opmærksomhed koncentreret, og den herunder frembragte halv bevidste, halv ubevidste Fornemmelse af Trappegelænderets Bevægelse forplanter sig gennem Billedet til Beskueren, der synes selv lidt svimmel at fornemme Bevægelsens Gliden, der harmonerer saa fortrinligt med Violinens Toner. Der findes maleriske Værdier i Billedet af helt anden Art, men herpaa skal jeg ikke komme ind. Ogsaa det af Prof. S. omtalte Flodlandskab af en fremmed Kunstner (S. Pag. 12), hvor der ankedes over, at Husene hældede 45° snart til den ene, snart til den anden Side, gengiver antagelig (Billedet var lidt vanskeligt helt at faa fat paa i det fremviste Lysbillede ligesom i Reproduktionen) den paa Floden sejlandes forskellige Indstilling til de Genstande, Huse o. s. v., han møder under Skibets vuggende Gang.

Om Kunstnerne har naaet alt, hvad de har tilstræbt, er jo en Sag for sig, men det er mig i denne Forbindelse ogsaa mindre væsentligt. Det der her er det afgørende er, at Bestræbelsen, langt fra at søge noget urimeligt, vanskabt, meningsløst etc. just gaar ud paa at give et langt *fyldigere* Indtryk af Genstandene og et levende Menneskes Indstilling til disse, end den fotografiske Plade er i Stand til. Der kan vel komme noget søgt over disse Bestræbelser, noget alt for udspekuleret og ført ud i de yderste Konsekvenser, vil der maaske nok være Udsigt til at havne i det komiske. Men det er jo ikke herom vi i Øjeblikket diskutterer.

Det er jo ikke Prof. S. alene, der særlig har følt sig stødt over det, som han sammenfatter under Betegnelsen Dysmorphisme. Adskillige andre Kritikere har gjort meget Væsen ud af de samme Ting, og ofte slet ikke forstaaet Kunstnerens Hensigt. Som Eksempel anfører jeg Hr. *Th. Oppermanns* Anmeldelse* af *Jais Nielsens* nylig afholdte Keramikudstilling i Kunstindustrimuseet. I denne ganske uforstaaende Anmeldelse omtaler *O.* ogsaa en Karton med Komposition til et Fad, fremstillende *Jacobs* Kamp med Englen. Det skal dog indrømmes, at denne Komposition er en af de meget faa, som i Hovedsagen finder Naade for Hr. *O.*, men

om *Englens* Vinger siger han, at det er beklageligt at Kunstneren (som *O.* mener af *Pladshensyn*) har set sig foranlediget til at knække *Englens* Vinger. Det er altsaa ogsaa en Slags, om end af et andet Motiv end Tilbøjelighed for det vanskabte diktet, Dysmorphisme, selvom ingen af os med Sikkerhed kan sige, hvorledes den naturalistiske Fremstilling af en *Englens* Vinger bør være. Det morsomme er nu, at en Del af Virkningen af denne i det hele sjældent smukke Komposition just opnaaes ved det omtalte Knæk paa Vingerne. Dels harmonerer det fortrinligt med *Fadets* i sig selv tilbageførende Cirkellinie, men tillige karakteriserer det paa en ganske egen Maade *Englens* Styrke og Overmagt i Kampen. Jeg havde kort Tid senere Lejlighed til at se Kompositionen udført paa et Fad. Kunstneren havde her ladet Vingerne være ubrudte, hvad der svækkede Virkningen meget føleligt, noget Kunstneren da ogsaa selv var den første til at erkende. Hvor betydelig en Kunstner *Jais Nielsen* er som Keramiker synes efterhaanden at gaa op for Publikum, Prof. S. omtaler slet ikke denne hans Virksomhed, maaske fordi Prof. S. dér ikke har truffet Dysmorphisme, men det vilde dog være noget søgt at anse Manden for sindslidende, naar han maler paa Lærred, men endog mærkværdig sindstærk, naar han maler paa Ler. Undertiden kan han vel være mindre lykkelig, ja en og anden af de keramiske Genstande kunde han maaske endda med Fordel have tabt paa et Stengulv, men til Tider har han intuitivt naaet næsten det sublime. Foran mig paa mit Arbejdsbord staar en lille Krukke af gult Ler, et af *J. N.'s* sidste Arbejder. Paa Forsiden er fremstillet *Christus* paa Korset, paa Bagsiden lister *Judas* sig bort. Men hvilken ejendommeligt lidet traditionel Korsfæstet! Med en mærkelig Kraft er det pinte Legeme naglet til det sorte Kors, og Karnationen, der ganske let toner over i blygraat og violet, giver en egen, til det yderste potenseret Følelse af Dødens Nærhed. Benenes Stilling er ikke den i en nyere Tid sædvanlig benyttede, hvis lige, ubrudte Linier giver Indtryk af det overstaaedes »det er fuldbragt«. Her er det højre Ben bøjet stærkt i Knæet som i pludselig Smerte, og denne stærke Bevægelse udad til Siden holdes i Ligevægt af det gule Lændeklæde, der flagrer ud over det venstre halvstrakte Ben som et Skrig over *Golthas* grønne Kuppel og over de to Røvere, hvis dødsplappede Legemer er givet i nogle ganske faa Streger. Der er i dette lille Arbejde med ganske primitive Midler naaet en egen forførende, ram Styrke, der er i nær Slægt med den tidlige *Renaissances* Kunst, og dog er det helt moderne i Tekniken. Mange andre af Arbejderne har en lignende Kraft og Skønhed, jeg nævner blot en Række Fade med *Maria* og *Barnet*. Snart er det selve Guds Moder i unærmelig Højhed med *Himmelbarnet*, snart den yndige lille svage og dog saa stærke Moder med alle *Pigedrømmene* i Behold, snart en jordisk, af Muld duftende *Bondekvinde* med sin Unge i Favnen, og endelig i enkelte Fremstillinger mere en *Magdalene* end *Sancta Maria*. Men lad mig ikke fortabe mig alt for dybt i *Jais Nielsens* keramiske Arbejder, stærkest synes han mig at være, hvor han taler ligesom tøvende og uden den altfor rivende Tungefærdighed, der kan give navnlig hans Malerier et vist overfladisk Præg, der lader Beskueren kold: Nej, det er næppe Sindets Formørkelse, der truer denne Kunstner, snarere det, at han som en *Aladdin* kommer saa let til alt.

Jeg har ved forskellige Exempler søgt at belyse det af Prof. S. opstillede Begreb, Dysmorphisme. Det andet Hovedmoment, der efter Prof. S. skulde karakterisere den moderne Kunst, er »*Farvesymfonien*«. Dette er nu naturligvis ikke at forstaa bogstaveligt, som om den malende Kunst tidligere havde undladt at lægge Vægt paa Farvernes symfoniske Velklang. Men karakteristisk for den nye Kunst skulde det være, at den i ganske særlig Grad lægger Vægt paa Farven og navnlig stiller denne i et ganske andet fremtrædende Plan end Billedets øvrige Komponenter, specielt i mange Tilfælde lader ganske haant om »Indhold« i gammeldags Betydning, det man er vant til at kalde »hvad Billedet forestiller«. Prof. S. synes dog her at være langt mere forstaaende end overfor »Dysmorphismen«, selv om han har ondt ved at forsone sig med, et der kan males noget, som ikke tydeligt forestiller noget bestemt eller endog prætenderer at være noget helt andet, end det »virkelig« er, »kubistiske Fixerbilleder« benævnes saadanne Arbejder. Prof. S. har jo nu utvivlsomt Ret i, at moderne Kunst giver Farven en dominerende Stilling. Men *Farvesymfoni* kan ikke bestaa uden Udvalg og Komposition. Uden denne bliver det Farvevirvar, der vel i og for sig ikke behøver at virke ubehageligt — som en Malers længe benyttede Palet f. Eks. — men ikke har noget med Kunst at gøre.

Den moderne Kunst har, for paany at orientere sig, fra Grunden splittet de enkelte Komponenter, hvoraf Fortidens store Kunst-

*) Berl. Tid. Aften.

værker er bygget og har med indtrængende Iver dyrket hver enkelt. Man har, træffende synes det mig, betegnet dette som en Analyse i Modsætning til Arbejdet med at forene de enkelte Komponenter, Synthesen. Og det er mig noget uforstaaeligt, at Prof. S., der er en Bakteriolog af Rang, ikke forstaar Berettigelsen og Betydningen af en saadan *Rendyrkning*, ikke blot som Forarbejde for et efterfølgende syntetisk Arbejde men med Værdi og Skønhed i sig selv. Prof. S. nævner selv *Lundstrøms*' meget omtalte »Pakkassebilleder« fra Efteraarsudstillingen, og jeg skal derfor holde mig til dette Exempel. Disse Arbejder synes mig saa klart som noget at illustrere, hvor lidt tilfældig den virkeligt alvorligt arbejdende moderne Kunst er i sit Valg af Midler. Thi til Trods for den Sum af Uforstaaenhed, Haan, Forargelse, Vrede, og Foragt, som man særlig har ladet flyde i rig Strøm over denne Maler, saa tror jeg dog sikkert, at Tiden skal vise, hvilken egenartet Begavelse han er, og at Arbejderne fra den frie Udstilling allerede er saare bemærkelsesværdige. Ganske vist havde han ved at begrænse sig stærkt lettet sig Opgaven, men i sjælden Grad synes det mig ogsaa, at han naaede sit Maal, thi der var over disse Kompositioner en mærkværdig fornem Ro og Harmoni i Farver og Linier. Naar meget andet forlængst er falmet i Erindringen, vil disse Arbejder staa lige friske for dem, der overhovedet kunde se Skønheden i dem.

At *Lundstrøm* havde benyttet noget usædvanlige Materialer har mange haft ondt ved at forsone sig med, som om Lærred alene var værdigt til at modtage Farve. Ved at benytte Stykker af Træ, Páp o. l. opnaaede *Lundstrøm* dels at kunne give en kraftigere Stofvirkning, dels at kunne faa den samme Farve til at virke i forskellige Planer og dermed ogsaa i forskellig Belysning. Man har indvendt, at den Art »Malerier« ikke egnede sig til Ophængning paa en Dagligstues Væg. Det gør de maaske heller ikke, skønt herom tør jeg ikke udtale mig uden at have gjort Forsøget, men selv om saa var, hvad i al Verden skulde det saa have med deres Værdi som Kunst at gøre! Mange har spurgt forfærdet, om Fremtidens Malerkunst da nu skulde være lutter bemalede Pakkassestykker, men man kunde med samme Ret spørge den, der glædede sig over et Raadyr i Dyrehaven, om han ønskede, at alle levende Væsner skulde være Raadyr.

Men *Lundstrøms* Arbejder falder vistnok ind under Prof. S.'s saakaldte »kubistiske Fixerbilleder« paa Grund af den Betegnelse, som Kunstneren havde givet dem i Kataloget, hvor i al Fald nogle af dem var betegnet, »det første Bud,« »det andet Bud« o. s. v., medens andre kun havde Betegnelsen: Komposition. Heri har nogle set det oplagte Bevis for Svindel eller Galskab, da ingen fornuftigt Menneske kunde mene for Alvor, at nogle bemalede Træstykker kunde forestille et af Moses Bud, og nogle særlig vittige har ment, det maatte dreje sig om Auktionsbud. Betegnelserne maa dog vel opfattes saaledes: Maleren har stræbt at give sin Komposition ved Farvernes og Fladernes Samvirken et Præg af enkel Højhed og Fasthed. Da dette er fuldført, og Folk slet ikke kunde se andet end nogle farvede Pakkassestumper, er det faldet ham ind, at *Tonen* i disse Billeder kunde forstærkes eller tydeliggøres, naar man i sin Forestillingskreds associerede den med et aandeligt Indhold af samme korte, klare Prægnans, der karakteriserer »Billederne«. Hvis det var Tanken, kunde der næppe være valgt noget bedre end Moses fyndige, i al deres Knaphed dog saa meget sigende ti Bud. Komposition Nr. . . forestiller ikke det tredje Bud, thi det forestiller intet, det er noget i sig selv, men *Tonen* i Mosebudet og Kompositionen er den samme, et kort Digt i Prosa og i Farver. Den, der har faaet Øje for Skønheden i *Lundstrøms* Kompositioner, behøver blot at forene den af Prof. S. (om et andet Billede) foreslaaede »Titel« »Frokost i Dyrehaven« med *Lundstrøms* Arbejder, og han vil føle det som Ubehag. Man kunde med Rette indvende mod det anførte, at der er noget urimeligt i at associere et bestemt af de ti Bud med en bestemt Komposition. Her kan dog maaske særlige individuelle Farveassociationer have gjort sig gældende hos Maleren, og for Resten husker de allerfleste dog ikke *Indholdet* af Budene eller højest af det sjette, saa det vil næppe kunne genere nogen.

Jeg er klar over, at mange vil smile ad mig og maaske sige, at jeg som *Vilh. Andersen* finder Dybsindigheder i »Hønsfødder og Gulerødder«,*) hvor der ingen Dybde er. Men for det første tager jeg mig ikke Smilet nær, og for det andet vilde jeg sammen med *Vilh. Andersen* føle mig i det allerbedste Selskab.

Jeg tror altsaa, at *Lundstrøms* strax noget desorienterende »Titler« er meget vel motiverede, selv om de virker fremmed-

artet i et Udstillingskatalog. Men egentlig er de for saa vidt langt rimeligere end Betegnelser paa Billeder som »ung Dame, der vander sine Blomster« eller »Fiskere, der drager Vod ved Aften-tid« o. s. v., disse er nemlig ganske overflødige, fordi de fremgaar umiddelbart af Billedet og nærmest synes at høre hjemme i et Katalog til Identificering af tabte Sager.

Ikke uden Interesse er det nu at bemærke, at vore Digttere allerede længe har brugt lignende metaforiske Betegnelser for deres Digtsamlinger. De findes vistnok ikke før i forrige Aarhundrede, saaledes hos *Chr. Winther*: »Træsnit«, »Haandtegninger«, »Brogede Blade«, *Chr. Richardt*: »Texter og Toner«, »Vaar og Høst« o. s. v. Navnlig hos *Drachmann* bryder det igennem: »Dæmpede Melodier«, »Dybe Streng«, »Ranker og Roser« etc. etc. Af særlig Interesse i denne Forbindelse er en lige udkommen lille Digtsamling af *Jeppe Aakær*: »Ravperler«. Hertil knytter nemlig Digteren selv følgende Ord: »disse Smaating kunde godt have heddet »Spildkorn«, men nu har jeg kaldt dem »Ravperler«, fordi det Navn ligesom lyser mere.« Forfatteren knytter altsaa til sine Digte en Betegnelse, der er forbundet med et Synsindtryk (Lys og Farve), der ikke er at betragte som en Angivelse af Digtens nærmere Indhold, ej heller er et egentlig Symbol, men skyldes en Bestræbelse for at give Læserens Sind en vis Rytme, en Stemthed, der harmonerer med Digtene. En Medborger, der nu hverken forstaar Spøg eller Poesi vil sige: »hvad skal det betyde at komme og kalde nogen Vers for Ravperler. Versene er jo blot Ord, der er sat forskruet sammen og trykt i Holstebro, de handler om alt muligt andet end Rav eller Perler, og saa siger Manden, at de lige saa godt kunde have heddet Spildkorn, som jeg dog ved er noget helt andet, enten maa han jo være gal eller han vil gøre Nar ad mig.« Og hvorfor smiler vi ad den Mand, der taler saaledes, medens vi ganske slutter os til den, der siger tilsvarende Ord om Malerens Værk. Jo, fordi vi gennem et halvt Aarhundrede daglig er vænnet til metaforiske Betegnelser for Digte i Ord. Man behøver da næppe at frygte, at *Lundstrøms* Anvendelse af de ti Bud er Udtryk for en Sindets Formørkelse.

Jeg har hermed gennemgaaet de væsentligste af de Exempler fra vor hjemlige Kunstverden, som Prof. S. omtalte. Ganske tilsvarende Betragtninger kunde gøres gældende med Hensyn til de fremmede Kunstneres Arbejder, men jeg finder det rigtigst at lade det ligge, dels fordi det vilde blive Gentagelser og dels, fordi der er noget betænkeligt i nærmere at drøfte Arbejder, som baade Prof. S. og jeg kun kender gennem Reproduktion. Saaledes synes det af Prof. S. omtalte Billede af *Picabia* »berømt Danserinde ombord paa en transatlantisk Damper« (S. Pag. 32) at have spillet Professoren et ret alvorligt Puds, eftersom han gør saa meget ud af det. Der synes mig nemlig ikke nogen Tvivl om, at Danserinden findes fremstillet længst til venstre i Billedet, promenerende paa Dækket i en udmærket Atmosfære af Dampskib, Sol og Hav. Naar Gengivelsen ganske vist faar noget »fixerbilledligt« over sig, saa skyldes det sikkert i første Linie, at det er berøvet sin Farve og formindsket til maaske $\frac{1}{80}$ — $\frac{1}{40}$ af sin virkelige Størrelse. Ganske lignende Indvendinger kan rettes mod adskillige andre af Prof.'s S.'s Textbilleder.

At Reproduktion, endda naar den udføres af Kunstnerne selv, kan give lidet tilfredsstillende Resultater, det viser de af vore udmærkede yngre Kunstnere fremstillede Farvelithografier. Jeg kan ikke tilbageholde den Bemærkning, at disse Lithografier kun er i Stand til at skade Kunstnerne, hvad enten saa det utilfredsstillende Resultat, der almindeligvis naaes, skyldes, at Tekniken overhovedet endnu ikke formaar blot taaleligt at gengive saadanne Arbejder, hvor Farven er om end ikke alt saa dog en meget væsentlig Bestanddel, eller det skyldes Kunstnerens Mangel paa rent haandværksmæssig Dygtighed paa dette Felt. Under alle Omstændigheder kan Kunstnerne ikke give deres Modstandere kraftigere Vaaben i Hænde end disse uheldige Farvesammensurier, for hvilke Kunstneren selv dog i Hovedsagen har Ansvar.

II.)*

Endnu blot nogle mere almindelige Betragtninger. Mange har i vore unge Kunstneres Bestræbelser kun villet se Plagiat af fremmede, særlige franske Maleres og Billedhuggeres Arbejder. For Malernes Vedkommende er det bestandig *Matisse* og *Picasso*, der bliver revet dem i Næsen. Navnlig har man haft travlt med *Picasso's* Violin. Fordi *Picasso* engang har følt det nødvendigt

*) *V. Wanscher* i Politikens Kronik for 3. Febr. 1918.

*) For at Foredrag med Diskussion ikke skulde blive for langvarig, blev denne Del ikke holdt som Foredrag.



at male en halv Violinkasse i et af sine Billeder, siger man, er det ikke nødvendigt for danske Malere ogsaa at male mer eller mindre hele Violinkasser. Denne Betragtning saavel som Beskyldningen i Almindelighed for Plagiat er mærkværdig overfladisk. Hvor godt kender jeg ikke fra mit eget Felt, at en Kaldsfælle i Paris, Berlin, New York eller et andet Sted fremsætter en Tanke, et Problem og giver dette Problem en ganske bestemt Belysning, og at andre hele Verden over saa tager samme Problem op, uden at noget fornuftigt Menneske falder paa at betegne dette som Plagiat.

Det afgørende er ikke, om en dansk Kunstner laaner Picasso's Violin, det afgørende er, om og hvorledes han kan spille paa den. At der naturligvis *kan* findes og ogsaa findes virkelige Plagiatorer imellem er indlysende, men ogsaa særdeles ligegyldigt, Blandt danske »Expressionister« findes allerede nu en Række Kunstnere, hvis Fysionomi er saa tydeligt særpræget, at man vilde kunne kende dem, hvor i Verden man saa mødte deres Arbejder.

Den moderne Kunst synes mig at eje Betingelser for at faa Betydning i langt videre Udstrækning end for det, man i gammeltdags Forstand plejer at forstaa ved Kunst, det egentlige Maleri og Skulpturen. Med sin udprægede Sans for Farven og sin Glæde over Liniers og Fladers rytmiske Sammenføjen uden direkte Afhængighed af det naturalistiske synes den at kunne komme til at præge talrige af de Ting, der omgiver os i det daglige Liv. Maaske der af den virkelig vil kunne fremgaa den nye *Stil*, vi har savnet nu i Hundrede Aar. *Jais Nielsens* keramiske Arbejder er ovenfor omtalt. *Axel Salto's* Tegninger bl. a. til *Ovids* Metamorforer og *Brorsons* Salmer synes mig i høj Grad at fortjene Paaagtelse. Flere af *Scharff's* Kompositioner maatte kunne bevare deres exotiske Skønhed ogsaa som Tæpper. Og i den egentlige Kunstindustri, Broderier, Perlearbejder, Tæpper, Bogbind etc. — ja selv i Blomsterhandlerens Vinduer har Expressionismen bragt Liv og Fornyelse.

Endnu til Slutning blot nogle Ord om den moderne Kunsts Forhold til den ældre. Det er en udbredt Misforstaaelse at tro, at moderne Kunstnere nærer Foragt for Fortidens store Kunst eller endog helst saa, at der foranstaltedes Autodafé paa saa meget som muligt af den. Om der findes enkelte Fanatikere med Ønsker i den nævnte Retning, skal jeg lade være usagt, men det er i al Fald uden Betydning. Det er ogsaa vanskeligt forstaaeligt, hvorfor en Kunstner ikke skulde nære Beundring for en svunden Tids bedste Kunst, fordi han selv, som Barn af sin egen Tid, maa udtrykke sig i det Sprog, der er den nuværende Tids og ingen andens. Men forøvrigt er det jo umuligt at trække nogen skarp Grænse mellem moderne Kunst og Fortidskunst, og den yndede Inddeling i mange forskellige »...ismer« er vist af mere formel end reel Betydning. Kunst er Kunst og forringes ikke, fordi Udtryksmaaden skifter.

Jeg vilde tro, at blandt vore hjemlige Malere fra de sidste 50 Aar staar *Hans Smith* og *Th. Philipsen* moderne Kunstneres Hjærte nær, til Trods for at den sidste i al Fald, hvis han skulde presses ind i en Rubrik, vel nærmest maatte betegnes som Impressionist. Det er Malere, som hver for sig har fundet det for ham naturlige Udtryk og givet det med Inderlighedens Styrke. Eller *Alb. Gottschalk* og de »fynske Malere« og den mærkeligt alene staaende *Karl Schou*, hvis Billeder er af en egen hemmelighedsfuld Charme, og *Rostrup Boyesen*, alle egenartede, stærke Kunstnere, fra hvem der vel kunde paavises Forbindelseslinier til den nyeste Kunst. Endnu mere direkte er Linien fra *Willumsen*, hvis hidtil af Offentligheden foragtede Billeder nu pludselig vurderes højt, efter at de kunstneriske Værdier over Malere som *Sigurd Swane* er ført endnu mere ud i Rendyrkningen. Eller hvor skal vi anbringe *Weie*, *Har. Giersing*, *Nauer* eller *Axel P. Jensen* for blot at nævne nogle af de unge? Er de Impressionister eller Expressionister? Ingen af Delene, de er udmærkede Kunstnere, og dermed er alt sagt. Den virkelige Kunst bliver bestaaende uforandret af alle Strømninger gennem veksellende Tider, men den Tid, hvori *jeg* lever, er den, hvori jeg skal gøre min Indsats, og den gøres ikke ved simpel Efterligning af en svunden Tids Kunst, om saa ogsaa denne er nok saa megen Beundring værd.

Man har sagt, at Impressionisten gengiver Genstandene ikke som de er, naar man undersøger dem enkeltvis paa nært Hold, men som de *ser ud* i det Milieu, hvor de findes, medens Expressionisten uden at bekymre sig om Tingenes Billede, saaledes som vi ser det med vort Øje, gengiver det Erindringsbillede, vi bærer i vor Sjæl. »Impressionistens Billeddannelse standser ved Øjets Nethinde,« Kunstneren gengiver et Indtryk udefra. Expres-

sionisten behøver i og for sig ikke at kunne se Omverdenen i det Øjeblik, han skaber sit Værk, der lever i hans Sind, ikke som i et Museum af Genstande, men som hans, just hans intimeste Eje, hans Drøm om Verden, hvor Genstandene præges af utallige Stemninger, af Sorg og Glæde og Tiden, der rinder. Derfor former Expressionisten Tingene, naar han gengiver dem, efter sit individuelle Behov og interesserer sig ikke for, om de i højere eller ringere Grad afviger fra det Billede, som Hovedparten af Menneskene har af Tingene, det overfladiske, fotografiske Billede, som vi alle modtager som det første, og som for mange Mennesker ogsaa bliver det sidste, det endelige, fordi det slet ikke naar deres Sjæl eller i al Fald bliver liggende dér uforandret som henkogte Frugter i et Sylteglas.

Dette er jo for en Del billedlig Tale og giver kun til Dels Forskellen paa Impressionisten og Expressionisten. Ser man paa de gamle Kunstnere med den nøjagtige Udpensling af Detaillen, de som efter almindelig Opfattelse gengiver Tingene just som de ser ud betragtet paa nært Hold i klart og roligt Lys baade omkring Genstandene og i Malerens Sjæl, skulde disse da være de egentlige Naturalister og kun i deres Udkast, Skitserne er de Impressionister, og formodentlig derfor griber just Skitserne oftest vort Sind langt stærkere end det færdige Billede. Hele Sagen synes mig imidlertid at være bleven forenklet og skematiseret til Urigtighed. For det første er det naturligvis kun et Billedudtryk, at Opfattelsen hos nogen Kunstner eller overhovedet hos noget Menneske standser ved Nethinden. Standser den virkelig her, saa ses Genstandene ikke (f. Eks. under Bedøvelse), da er de som Træerne, der hælder over den stille og fuldstændig ensomme Skovsø. Til evig Tid kan man bryde sit Hoved med, om de spejler sig i Skovsøen, naar ingen ser paa det. Kun de billeddannende Lysstråler, der naar videre end til Nethinden, opfattes, først i Hjærnen sker hele den syntetiske Proces, hvoraf Billedet fremgaa. Men lad nu dette med Nethinden være, hvad det er, en Pointe, der ikke skal opfattes bogstaveligt. Forskellen paa de gamle, paa Impressionisterne og paa Expressionisterne er næppe den anførte. De er overhovedet ikke hinandens Modsætninger, allermindst er Impressionismen Expressionismens Modsætning eller Antipode, som Prof. S. benævner den, og som det ofte siges; langt snarere er Expressionismen en videre Udvikling af Impressionismen. Det er jo nemlig en ren Misforstaaelse, at Impressionisterne har gengivet Tingene som de haandgribelig ser ud for en nøgtern Betragtning, ligesaavel som det er misforstaaet, at de gamle har det, d. v. s. den gamle store Kunst. Tro ikke, at Grækernes Skulptur eller Renaissancens Kunst eller Thorvaldsen har gengivet noget som helst i egentlig Forstand naturalistisk! Der ligger en lang Proces imellem den rent umiddelbare Synsopfattelse af Mennesket, som det er, og Skabelsen f. Eks. af de attiske Gravmæler eller Rembrandts Malerier, hvor mange Mennesker tror at se Tingene »som de er i Virkeligheden.« Nej, den virkelige Naturefterligning, det er Statuen af I. P. Müller, og det er talløse af de Malerier, der aarligt udstilles paa Charlottenborg og andre Steder, alt det der ikke har noget som helst andet Maal end at *ligne* Objektet saa nært som muligt. De gamle har ligesom lagt Sordin paa Fremstillingen af deres Sjæls Billeder af Tingene, men Sjælens Arbejde er dog umiskendelig nok, og undertiden som i den tidlige Renaissance bryder Følelsen, »Overdrivelsen«, trods alt igennem med uimodstaaelig Styrke. Der er over de gamles Værker ofte en betagende Finhed i denne stille Kamp mellem Øjets og Sjælens Billede. Den moderne Kunstner lægger ingen Dæmper paa sin Sjæls Billeder, ja forstærker ofte bevidst, men for mange Kunstnere synes det ikke helt at være gaaet op, at der ligesom i Scenens Kunst er en Grænse, ved hvilken pointeret Kunst slaar over i Pose. Der trædes paa Mosegrund, jo længere man kommer ud, desto større Fare er der for, at Grunden skal give efter, men længst ude gror de skønneste Blomster. I al Kunstfremstilling er der to Yderpunkter, det ene er Nulpunktet, det hvis Maal er den nøjagtigst mulige Gengivelse af Virkeligheden, og som kun kræver haandværksmæssig Dygtighed, det andet er det Punkt, hvor Spændtheden er ført til det yderste, saa det hele brister og slaar over i Affektation eller i det tragisk-komiske. Den Bredde, der er imellem de to Punkter, er forskellig for de forskellige Kunstnere, Geniernes Vingefang føles som Uendelighed, men den Kunstner, hos hvem Punkterne berøre hinanden, bør vælge en anden Profession; muligvis kan han blive en udmærket Illustrator af zoologiske, botaniske og lægevidenskabelige Skrifter.

Det er Følelsens *Ægthed*, hvoraf det hele afhænger. Fornemmes denne gennem Arbejdet, tjener det kun til at forstærke

Virkningen, at Formen, hvori Udtrykket gives, afviger fra det sædvanemæssige. Derfor er det for Expressionisten ikke noget væsentligt, om en Ting er »fortegnet« i Ordets almindelig benyttede Betydning. Dette er Grunden til, at Expressionismen føler sig beslægtet med primitive Folkeslags Kunst, med Neger-skulptur og med Bondekunst, der jo ofte, udført som den er af Autodidakter uden stor teknisk Færdighed, men med en hellig og enfoldig Følelse for det væsentlige, kan rumme Værdier af en egen gribende Skønhed. Ganske de samme »dysmorphistiske« Fænomener, som Prof. S. anser for Tegn paa Sindslidelse, træffer vi hos disse Folkets Kunstnere, hos hvem det virkelig undertiden er, som Naturen har aabenbaret selve sit inderste Væsen.

Ogsaa i den egentlige Kunstindustri, i Træskæringer paa Skabe og Kister eller i Udsmykningen af de gamle Fajancefade er der ofte en bedaarende Kraft og Ynde, overfor hvilken mangen virtuos og udstuderet Kunstner godt med det samme kan pakke hele Malerkassen sammen. Ganske det samme kan gælde sindssyge Kunstneres Billeder, som Prof. S. talte om; intet er mere ligegyldigt, end om Forbenet paa en Hest er fortegnet (som i den Tegning af *Ernst Josephson*, som Prof. S. fremviste i Lysbilleder), naar hele Kompositionen skælver af en Følelse, der formaar at gribe Beskueren tusindfold stærkere end Alverdens udadleligt tegnede Raceheste.

Den største Fare, der truer Expressionisten, synes mig at være den, at han skal lade sig forlede til at tro, at han ved *udefra* at efterligne et ejendommeligt Kunstværks Form ogsaa skal kunne give dets Indhold. At han er greben af en anden og stærkere Kunstnerindividualitets Værk er intet at bebrejde ham, men han maa helt og i Oprigtighed have gjort sig til eet med dets Idé, før han selv vil udtrykke denne Idé. Om han saa derved ogsaa i det ydre kommer til at ligne Forbilledet, er det urigtigt at foreholde ham som Plagiat. Føler vi ikke med Kunstneren, da er al Verdens raffinerede Teknik kun Hunde-

kunster, og de nyeste udspekulerede Paafund er os fuldstændig ligegyldige. At definere hvad Følelse er, lader sig ikke gøre, det er en Grundbetingelse for al Kunst ligesom Liv for bevidst Tilværelse overhovedet. Det mest dagligdags Motiv kan være mættet med Følelse, og saakaldte stemningsfulde Billeder virker som Regel kun forstemmende, thi Kunstneren har som oftest her taget Fejl af Maal og Midler. Stemningen skal *opstaa i os selv*, den skal ikke overleveres os som et færdigt Produkt.

Expressionismen repræsenterer da ikke noget principielt nyt, den har kun fremhævet og ved sit Udtryk forstærket en fundamental Livsbetingelse for al Kunst. Hvad det rent tekniske angaar, har den forladt Impressionismens slørede Konturer og Lysets stærke Brudthed og særlig valgt de faste, præcise Farveflader og de distinkte Konturer. For den rent ydre, saakaldte naturtro Gengivelse af Tingene har den ligefrem faaet *Lede*, efterhaanden som den rent mekaniske Reproduktion, særlig Fotografien, har naaet sin stærke Udvikling. Kunstneren indser, at med *Zeiss' Linser* og den fotografiske Plades Lysfølsomhed kan han ikke konkurrere, men samtidig føler han, stærkere end nogensinde før, maaske med lidt af den Sammensvornes hemmelige Glæde, at der er en indre Verden af Skønhed, som Fotografen aldrig kan naa. Dette er Kunstens hellige Enemærker, hvortil hverken Penge eller Fornuft, ja end ikke fremragende Intelligens giver Adgang.

Om Fremtiden er det klogest ikke at tale. Saa meget kan dog siges med Sikkerhed, at Expressionismen saa lidt som nogen anden »Retning« i Kunsten vil blive staaende som Kunstens blivende Udtryksform. Denne maa bestandig vexle, og naar en Idé er ført til det yderste, maa den afløses enten af en ny Retning eller af en Reaktion. Da vil det sikkert være klart for enhver, at Expressionismen har frembragt Værker af blivende Værdi, og at dens Udøvere var ligesaa sjælssunde som nogen anden Perodes Kunstnere.



AFTEN PAA LANDET

Tilegnet Hammershøys: »Poul Møller«

I MELLEM nøgne Vægge
 et Bord, en Stol derved,
 et Vindu ud mod Vandet.
 — Her er jeg i min Fred.

Derude Nattens Aander,
 bag Skyens Maanebræm
 og Havets dumpe Brusen.
 — Her er jeg i mit Hjem.

Et stille Lys paa Bordet
 og fjernt en Stjernes Gys
 faar Mørket til at skælve.
 — Her er jeg i mit Lys.

Nu hvisker Luften sagte
 til Flammen, som har kaldt.
 Og Murens Stene mumler
 om Altets Liv i alt.

I Rummets vilde Dybder,
 hvorfra mit Hjerte kom
 staar Sjælens stille Flamme.
 — Her er min Helligdom.

Helge Rode.

MODERNE KUNST OG ARKITEKTUR

DOCENT Vilhelm Wanscher har nylig i Skrift og Tale fremsat stærkt kritiserende Udtalelser om moderne Maleri, og for Tanken og Skarpheden i disse Udtalelser skylder unge Kunstnere ham sikkert Tak, saavist som de i Almindelighed ellers kun modtager uforbeholden Ros eller møder uforstaaende Foragt. Vilhelm Wanscher har een Gang før i dansk Aandsliv understreget en Strømkæntring, som man paa det Tidspunkt lige kunde ane, og som nu er absolut og konsekvent gennemført. Den Gang gjaldt det Arkitekturens Forhold til Barokken og Klassicismen, og nu, som dengang, staar Docenten paa fast Grund, idet man netop indenfor ultramoderne Malerkunst aner en Tendens imod den Realisme, som Vilhelm Wanscher anbefaler som Kunstens Redning.

Der paatrænger sig imidlertid i denne Forbindelse adskillige Spørgsmaal, som Docenten kun flygtigt har berørt eller helt har oversprunget. Først og fremmest tvivler man stærkt om, hvorvidt Nyttens af saadanne Strømkæntringer virkelig er saa stor, at Kritikerne bør tage sig af dem som andet og mere end et Faktum. Uden derfor i ringeste Grad at betvivle Kunstnerens Ret til disse Manøvrer, tør man dog paastaa, at det ikke er Maalet, der staar paa Spil, men Midlerne, der her kæmper mod hinanden.

For at vende tilbage til Arkitekturen, da den skiftede i sin Beundring fra Barokken til Klassicismen: Den ganske jævne Udvikling mod noget muligvis bedre, som paastaas at være foregaaet, kan ikke begrundes i Omslaget, som sikkert var af overfladisk Karakter, hvor epokegørende det end dengang syntes. Arkitekterne havde ganske afgjort ikke lært, hvad der kunde læres af Barokken, da de slap den, og navnlig havde de intet lært af deres eget Forhold til Barokken. Deres blinde Beundring, deres Mangel paa Kritik og Overlegenhed overfor Historien, deres usvigelige Tro paa, at dette er det bedste og sidste — denne Tro som netop karakteriserer de forløbne 50 Aar — alt dette er gentaget overfor Empiren i den moderne Arkitektur som Helhed og ikke bleven mindre dumt derved.

Ordet Moderetning ligger lige for, ikke i daarlig eller haanlig Betydning, men heller ikke i afgørende god. Kunstneren rammes lige saa lidt med Foragt for Moder og -ismer, som han støttes med Forslag om nye Moder.

Kærnen er netop dette: Hvad er Realisme, og hvilket ideelt Fremskridt ligger der i at vende tilbage til Realismen, og her er det, at Docent Wanscher skylder en Definition og en Motivering, thi alt, hvad han til Dato har understreget for sine opmærksomme Tilhørere, om de enkelte Værker, han fremviste, af den ene eller anden Art, fra den ene eller anden Tid, var netop exakte, tildels næsten videnskabelige, i alt Fald elementære og fundamentale Virkninger, netop saadanne, som den moderne Malerkunst søger at lægge til Grund for sit hele Arbejde. For de bedste og klareste blandt Malerne er Billedet og Billedets Elementer Realiteterne, og »Realismen« bliver, sammenlignet med disse Realiteter, blot en Afglans eller et Værktøj i Rang med Picassos Violin.

Paa et andet Punkt, nemlig angaaende Forholdet mellem moderne Arkitektur og Maleri, som var stærkt fremhævet i Kroniken i Politiken, synes Konklusionen kun svagt dokumenteret. Det hedder her, at Malerne skal passe paa at være i Kontakt

med Tiden, og at de, sammenlignede med moderne Arkitekter, er gammeldags Romantikere.

Spørgmaalet er i høj Grad indviklet. De moderne klassicistisk henrevne Arkitekter er store Romantikere, især maaske i deres Forhold til Stoffet, og ligesom Malerne tør de ikke træde det afgørende Skridt fra den svimle Forelskelse til den kolde nøgterne Beherskelse af Stofvirkningen, som ganske sikkert er af anden, tredje eller syvende Rang i Forhold til det for Arkitektur og Maleri afgørende.

Den klassicistiske Tendens har Arkitekterne forud for Malerne, men det vil blive svært at paavise, at denne Tendens i sig selv er en Værdi. Værdien ligger i det, hvormed den følges, i en Trang til Videnskabelighed, en Søgen efter Elementerne og en deraf følgende Purisme i Udtryksformen, som er fælles for moderne Maleri og Arkitektur, og det er dette, der bestemmer Tidens Ansigt og ikke den stærke, men ret kritikløse Beundring for C. F. Hansen, som har faaet Navnet Dyrkelsen af Klassicismen.

Paa et enkelt Punkt er Arkitekturen foran Malerkunsten: i Evnen til at underkaste sig den kunstneriske Disciplin, men dette skyldes meget ydre Forhold, som skiller de to Fag, og Malerne er ikke saa langt nede i ubegrænset Tillid til Originalitetens, Personlighedens og Frihedens Suverænitet, som Hr. Wanscher stiller dem. Deres Skoler er, om end flere, saa dog stærkt beslægtede og styrer samme Vej.

Et enkelt Punkt fortjener megen Opmærksomhed. Hr. Docent Wanscher berører det omtrent saaledes: De unge Malere beundrer Giotto, men de glemmer at fordybe sig i den store religiøse Følelse, hvormed han skabte sine Billeder. —

Med nogen Ret kan man paastaa, at den moderne Arkitektur saaledes søger at trænge ind i en anden Tids Følelsesliv, men Spørgsmaalet er, om dette er Maalet, om det er rigtigt og godt. Paa dette Punkt staar Vilhelm Wanscher afgjort paa Arkitekternes Side, saavel som Kritiker eller Historiker, som i Egenskab af aktiv Kunstner, og netop dette synes ofte at lede ham til fejle Resultater og ubegrundet Beundring for Fænomener af en pasticheagtig Karakter.

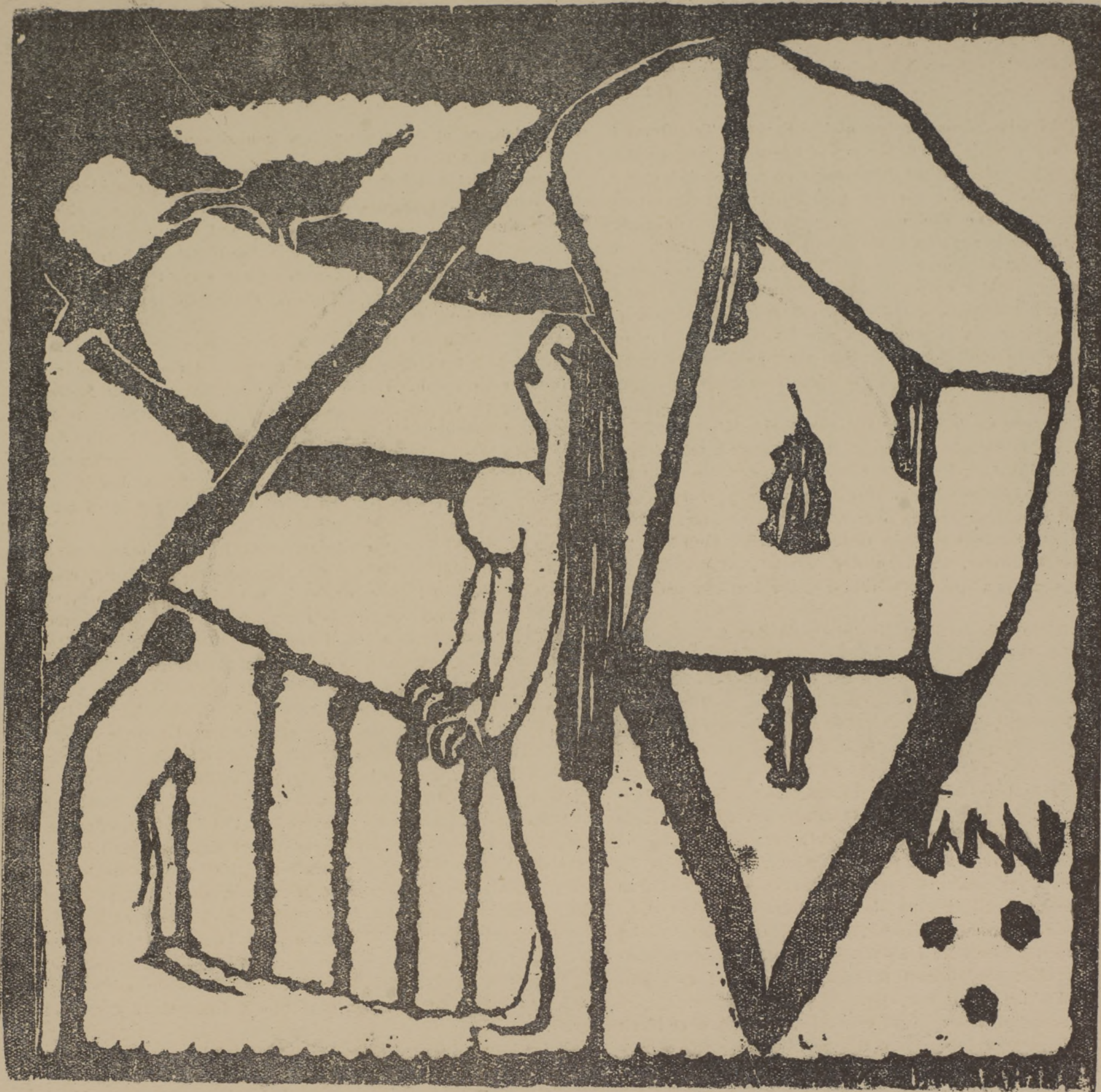
Paa dette Punkt, med Hensyn til den følelsesmæssige Kontakt med Tiden, hævder den moderne Malerkunst at være vidt forud.

Arkitekturens nyere Historie viser fortvivlede Forsøg paa at skabe en moderne Stil og skæbnesvangre Perioder, hvor det blev glemt, at Historien er en Arkitekturlære. Dette er ændret ganske vist, men tildels ved et voldeligt Forsøg paa at tilbage-rykke Følelseslivet til andre Tider og ved en ret kritikløs Ærbødighed for disse Tidens Kulturhistorie. Det moderne i den moderne Arkitektur er ikke meget andet og mere end et svagt Skær over Pasticherne. Den moderne Malerkunst er, uden forskruede Forsøg paa Modernitet og uden at glemme, hvad den skylder alle Tidens Kunst, et gyldigere og stærkere Udtryk for den Tid, hvori den blev til.

Det saarbare Punkt ligger ganske anderledes nær ved Hjertet af moderne Kunst og Arkitektur, thi det staar endnu hen, hvorvidt de har holdt eller vil holde en Tøddel af, hvad de har lovet i Retning af Objektivitet, Videnskabelighed og Klarhed.

Poul Henningsen.





FORAARSMORGEN 1919

RUDOLF THYGESEN